



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Pieta" Ribery : tajemnicze odkrycie Żeromskiego

**Author:** Teresa Wilkoń

**Citation style:** Wilkoń Teresa. (2010). "Pieta" Ribery : tajemnicze odkrycie Żeromskiego. W: J. Jakóbczyk, K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara (red.), "Alfabet Paszka : Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski" (S. 301-310). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Teresa Wilkoń

## *Pieta* Ribery Tajemnicze odkrycie Żeromskiego

Przedmiotem moich rozważań jest próba rozszyfrowania zagadkowego ujęcia motywu Magdaleny w opowiadaniu Stefana Żeromskiego, zatytułowanego *Magdalena*, dotyczącego znanego obrazu Giuseppego Ribery. Przy okazji podejmę tematykę ukształtowania się gatunku i konwencji malarskiej oraz jej wpływu na Ribere.

Idzie o obraz Giuseppego Ribery, zwanego „Spagnoletto” (1591—1652), malarza hiszpańskiego, żyjącego w Neapolu od 1634 roku. Obraz ten nosi tytuł *Pieta*. Został namalowany w 1637 roku i stanowił własność klasztoru Kartuzów San Martino w Neapolu. W roku 1907 Żeromski wraz z synem Adasiem zwiedzał ten klasztor. Gdy po obejrzeniu kościoła skierował się do Skarbca, w którym mnisi urządzili galerię malarską, oczom jego ukazał się wielki obraz Ribery. Wrażenie było ogromne. Dał temu wyraz w *Dzienniku*, a następnie w przedziwnym opowiadaniu — szkicu *Magdalena*.

Jeszcze raz *Pieta* Ribery pojawi się w tragicznych okolicznościach: mały obrazek, kopię tego dzieła, wetknie zrozpaczony pisarz w ręce zmarłego syna, przed złożeniem trumny do grobu. Nie był to tylko czysty symboliczny gest.

Obraz, który ujrzał Żeromski w Neapolu, utkwiał głęboko w jego pamięci i wywołał zachwyt, niezwykle nawet w pełnej lirycznej ekspresji twórczości pisarza. Uznał on *Pietę* za „najbardziej religijny i wstrząsający obraz świata”. I nadał mu specyficzną inter-

pretację, która zdaje się realizować zamiłowanie tego pisarza do barokowych konceptów.

Przyjrzyjmy się wpięrc obrazowi Ribery i uczynimy to pod kątem tego, co ujrzał w nim Żeromski:

Centralną postacią w obrazie jest ciało Chrystusa: na nie malarz rzuca pełne światło, wzorując się na technice światłocienia Caravaggia i innych malarzy włoskich przełomu XVI i XVII wieku. W przeciwieństwie do innych malarzy Ribera nie eksponuje ran Chrystusa, z wyjątkiem rany prawej dłoni. Twarz Chrystusa jest jakby głęboko uśpiona, nie znać na niej cierpienia. W kręgu światła występują: twarz i złożone ręce Matki Boskiej, twarz i prawa dłoń św. Jana oraz w górnym lewym rogu aniołki. Warto tu zwrócić uwagę, iż postać Matki Boskiej usytuowana w centrum obrazu jest postacią z pierwszego planu dramatu. Ważna jest też postać św. Jana, podtrzymującego Chrystusa i wpatzonego uważnie w twarz Matki Boskiej. Ribera ujął ją tak, iż jest ona wydobyta z mroku, wyrazista kształtem i kolorem. Tłem jest postać Józefa z Arymatei, który — jak wiemy z Ewangelii Św. Jana — zdjął Chrystusa z krzyża.

Z lewej strony postać Marii Magdaleny, wyłaniająca się jakby z mroku. Do postaci tej, która — jak wiemy — zafascynowała Żeromskiego, jeszcze wrócimy.

Zwróćmy tymczasem uwagę, iż centralnym punktem obrazu jest twarz Matki Boskiej. Twarz niezwykle wyrazista za sprawą oczu:

Oczy matki, które nic nie widzą, a patrzą w ciebie, widzu [...]¹.

Nie są to jednak oczy patrzące wprost na widza, lecz jakby wzniesione w modlitwie do Boga. Ten wizerunek oczu (i całej twarzy) wyraża osamotnienie Matki Boskiej w cierpieniu. Zaciśnięte ręce dodatkowo podkreślają stan rozpacz.

Jeszcze raz zwrócę uwagę na fakt, iż centralną postacią *Piety* Ribery wśród osób uczestniczących w śmierci Chrystusa jest Matka Boska, a punktem kluczowym jest jej twarz, umiejscowiona na przecięciu linii kompozycyjnych obrazu.

---

<sup>1</sup> S. Żeromski: *Dziennik podróży*. Przygotowanie do druku H. Mortkowiczówna. Warszawa 1933, s. 61.

Żeromski jednak ów punkt ciężkości przesuwają na Marię Magdalenę. Pisarz nie wiedział, iż takie usytuowanie Marii Magdaleny było właściwością bardzo wielu piet powstających od XV do XVII wieku. Jego Maria Magdalena to jakby ucieleśnienie miłości i duchowych wartości neapolitańskiego ludu. W *Dzienniku podróży* Żeromski, dziwiąc się obecności obrazu Ribery w pałacowych salach klasztorowych, pisał:

Jakimże sposobem znalazło się takie płótno wśród przepychu sal, gdzie mnisi, z bogaceni aż do najwyższej kresy dosytu, przepędzali czas na doskonałym próżnowaniu, zawarowanym mądrymi sofizmatami? Jakąż uderzającą śmiesznością stała się obecność symbolu takiej męczarni wśród tych marmurów, w których ciężkim lśnieniu leży stękanie, po których w ciemne noce spływa pot ludzki — w głębi tych sal do subtelnych rozmyślań, korytarzów do samotnych przechadzek, izb do modlitwy i kościoła do śpiewu! Co ma wspólnego straszliwa prawda o śmierci Jezusa Chrystusa, którego Ribera na wieki zamknął w swe ramy, z tym zamczyskiem, symbolem tyranii nad cudownym miastem?<sup>2</sup>

W *Dzienniku podróży* Żeromski pisze:

Ribera w San Martino. Maria Magdalena przywarła ustami do stopy zmarłego Zbawiciela. Jest to jedyny religijny obraz na świecie. Ribera i Andrzej del Sarto. [...] Spalone serce i spalone usta Magdaleny, które przywarły do podeszwy, do rany w podeszwie przebitej nogi. Oczy matki, które nic nie widzą, a patrzą w ciebie, widzu, i twarz najświętszego bohaterstwa, które dokonało swego i czeka na twój sąd, o widzu!<sup>3</sup>

Jak wiemy, Żeromski całe partie zapisane w dziennikach przynosił do swoich utworów. Tak też jest w przypadku opowiadania *Magdalena*. Analizę tego utworu przeprowadziła Anna Gogolin,

<sup>2</sup> S. Żeromski: *Utwory wybrane*. Warszawa 1973, s. 288.

<sup>3</sup> Idem: fragment z *Dziennika podróży*. W: Z.J. Adamczyk: *Uwagi wydawcy* do: S. Żeromski: *Sen o szpadzie, Pomyłki i inne utwory epickie*. Oprac. Z.J. Adamczyk. Warszawa 1990, s. 348—349.

dając wyczerpujący i trafny opis jego właściwości stylistycznych i kompozycyjnych<sup>4</sup>.

Chciałabym tu tylko podkreślić, iż utwór, o którym mowa, ma charakter tryptyku. Część pierwsza to opis kościoła, część druga — to opis płótna Ribery, część trzecia — to opis Neapolu z okna Skarbca, połączony z komentarzem na temat tego, co łączy Marię Magdalenę z obrazu Ribery z ludowym, biednym Neapolem.

W części drugiej opowiadania dzieło artysty jawi się jako całkowite zaskoczenie wobec opisanego w części pierwszej kościoła. Kościół prezentuje bowiem bogactwo wystroju, które zdaje się czymś zdrożnym wobec surowej pokory obrazu. Styl opisu Żeromskiego dostosowuje się do bogactwa wnętrza kościoła i amfilady sal klasztornych. Jest to opis barokowy. Taki też był styl architektoniki i ikonografii kościelnej. Dodajmy tutaj: prezentuje on typowe cechy neapolitańskiego baroku: radosny, złoto-niebiesko-biały koloryt wnętrza, brak monumentalizmu bryły kościelnej charakterystycznej dla baroku rzymskiego. Cały wystrój wnętrza kościoła nosi nie tyle cechy przepychu, ile duchowej pogody i harmonizacji poszczególnych elementów ikonograficznych. Nie kontrast barw silnych, ale harmonia barw pastelowych stanowi o klimacie tego zabytku. Nie ma tu ponurości, mistycyzmu i niepokoju wielu świątych barokowych Europy.

Tego Żeromski w ogóle nie dostrzegł. Wnętrza pięknego zespołu San Martino dostosowane zostały do panoramicznych widoków rozpościerających się z wysoko nad Neapolem położonego klasztoru. Dominowały tu widoki Golfo di Napoli, widoki niezwykle nasłonecznione. Wzgórze San Martino spadało kaskadami ogrodów aż do podnóża miasta. Architektura i malarstwo San Martino dostosowuje się do tych właściwości miejsca. Klasztor nosił cechy renesansu. Późniejszy wystrój wnętrza musiał współgrać z jasno-beżowym kolorytem fasady.

Wróćmy jednak do obrazu Ribery i części drugiej opowiadania. Zdaniem Żeromskiego, obraz tworzy silny kontrast z przepychem klasztoru.

---

<sup>4</sup> A. Gogolin: *Motywy włoskie w twórczości Stefana Żeromskiego*. Katowice 2006.

Jak łatwo zauważyć, postać Marii Magdaleny jest w cieniu. Zdaniem Żeromskiego, obraz wyraża w postaci Marii Magdaleny „niezglębną miłość kobiecą, która ranę swoją, ostatni skarb, ostatni raz całuje [...]”<sup>5</sup>.

W tymże *Dzienniku podróży* nieco wcześniej pisarz zanotował:

Leżą na ziemi zwłoki Chrystusa, nie zdjęte, nie ściągnięte, lecz zaiste oddarte z krzyża. Jeszcze w lewej nodze tkwi gwóźdź. Z prawej wyrwała żelazo ręka Matki, szalonej z bolesti. Usta Magdaleny, która upadła w rozpacz na głowę, przywarły do rany w podeszwie nogi. Wargi wessały się w dziurę rozszarpaną od żelaza, sączącą z siebie zastygłą krew.

Opis nie jest ścisły (por. np. zdania: „z prawej wyrwała żelazo ręka Matki”). Co się tyczy Magdaleny, to nie odpowiada prawdzie zdanie, że „upadła w rozpacz na głowę”. W tej pozycji półkłęczącej i półleżącej widzimy Marię Magdalenę na wszystkich niemal obrazach podejmujących motyw zdjęcia z krzyża. Razi też u Żeromskiego naturalistyczny fragment opisu: „wargi wessały się w dziurę rozszarpaną od żelaza, sączącą z siebie zastygłą krew”.

Maria Magdalena Ribery jest pełna miłości i pokory, potraktowana została jednak z pewną dyskrecją: inne piety eksponują ją bardziej, np. w obrazie *Compianto su Cristo morto* Botticellego (1489—1492) lub w obrazie Giotto (1266/1267 lub 1276—1337) o tym samym tytule. Ribera był tu bardziej dyskretny. Postać i bardzo piękna twarz z gęstymi włosami ujęta w półmroku i bez ukazania całej sylwetki ma charakter tajemniczy.

Ribera w przeciwieństwie do innych malarzy ścieśnia grupę osób, ujmuje je przy tym fragmentarycznie; Chrystus jest tu położony między Magdaleną a Janem i leży w pozycji nietypowej, odwrotnej do tej, jaką widzimy na innych pietach.

Zgęszczenie postaci dało efekt ekspresji, występujący też — a może szczególnie — w niepełnej postaci Marii Magdaleny, unoszącej zranioną stopę Chrystusa do ust w geście pełnym miłości.

<sup>5</sup> S. Żeromski: *Dziennik...*, s. 233—234.

Ta postać mogła zrobić wielkie wrażenie, mimo „peryferycznego” w planie kompozycyjnym usytuowania, z tego choćby powodu, że zachowuje się odmiennie od wszystkich innych osób. Wyeksponowany św. Jan „tylko” podtrzymuje Chrystusa, usta Marii Magdaleny całują jego ranę, czego w *Ewangelii św. Jana* nie było. Ribera potraktował tę czynność dosłownie i odmiennie od wszystkich poprzedników. To mogło budzić szokujące wrażenie. Mogło też doprowadzić do innego odczytania obrazu, a nawet do pewnej zmiany znaczących układów kompozycyjnych postaci. Oto Magdalena — przez swój gest, który jest niezwykle — z postaci drugiego planu zmienia się w postać pierwszoplanową, kluczową. W ten sposób kształtowało się wiele konceptów barokowych, zarówno w poezji, jak i w malarstwie: jeden szczegół, postać nabierała szczególnego znaczenia, stając się istotnym składnikiem semantyki utworu czy obrazu.

Co miała symbolizować Maria Magdalena w utworze Żeromskiego?

Pokorny gest Magdaleny, jednoczący w sobie słabość i siłę, uniżenie, ale i wielkość, jest dla Żeromskiego istotą wizji Ribery, istotą, którą prozaik wydobywa i czyni podstawą własnego tekstu. W niej bowiem odnajduje ducha neapolitańskiego ludu.

W patetycznym komentarzu dotyczącym ludu Żeromski pisze:

Ten ogrom, wiecznie deptany nogami tyranów, wiecznie głodny, głupi, oszukańczy, ciemny, nędzę swą zawierający w radosną pieśń, a przechowujący w łonie swym świętość, wolność i tęsknotę — toż to ty jesteś, Magdaleno! Jego to usta przypadły do rany w podeszwie nogi Zbawiciela<sup>6</sup>.

\* \* \*

W trzeciej części *Magdaleny* mamy opis Neapolu, którego widok rozpościera się przez okno „Skarbca”, w którym wisi obraz. Widok na Neapol ludowy, z ciemnymi, wąskimi uliczkami, Neapol biedy, a nawet nędzy. Opis koncentruje się na mieszkańcach starego, lu-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 234.



dowego Neapolu, duchowych pobratymcach Magdaleny i samego artysty.

Jest to jednak interpretacja nie tyle humanistyczna, ile ideologiczna, oparta na przeciwstawieniu dwu odrębnych światów, postrzeganych przez pisarza w miastach włoskich: świata zbytku, arystokracji i bogatej burżuazji kościoła oraz jego instytucji — światowi miejskiego plebsu, żyjącego na pograniczu nędzy. Jest to świat ludu. Świat, który był światem najbliższym wielkiemu artyście. Czy rzeczywiście?

Otóż wszystko wskazuje na to, że Ribera był malarzem wziętym, cenionym za życia, malującym dla książąt i wicekrólów Neapolu. Za obraz *Pieta*, który namalował na zamówienie klasztoru San Martino, wziął 400 guldenów, co na owe czasy było kwotą pokaźną. Ribera stał się w końcu sam właścicielem pięknego pałacu. Motywy Chrystusa zdjętego z krzyża malował parokrotnie. Parokrotnie też malował portrety Marii Magdaleny. Dwa z nich, najbardziej znane to: *Assunzione della Maddalena* i *Maddalena in Preghiera*.

Z baroku włoskiego przejął Ribera najwięcej od Caravaggia, zwłaszcza jeśli porównamy *De posizione di Cristo* (1602—1604). Wspomniałam już o grze światła i ciemności, mistrzowsko wykorzystywanej przez Caravaggia. Ale w grę też wchodziły inne elementy. Należą do nich:

- 1) realizm w potraktowaniu postaci, ich ciała, szat, gestów; w przypadku postaci męskich pewna skłonność do ukazywania atletycznej budowy itp.;
- 2) dramatyzm kompozycji i zachowań postaci, ukazanie ich w ruchu, działaniu;
- 3) podobieństwo w portrecie Chrystusa.

Jeśli porównamy obraz Ribery ze wspomnianym obrazem Caravaggia, widać wyraźnie podobną technikę w przedstawieniu Chrystusa. To za sprawą Caravaggia i malarzy z jego szkoły odżywiają w baroku motywy piety. Zawędrowały nawet do Krakowa. W kościele św. Anny znajduje się rzeźba Baltazara Fontany (1661—1733) z okresu późnego baroku, tzw. *Ołtarz opłakiwania* (włoskie *L'altare della Pietà*).



W rzeźbie tej, podobnie jak na obrazie Caravaggia, nie ma klęczącej u nóg Chrystusa Magdaleny. Wydaje się, że istniały w tym zakresie dwie wersje piety: jedna z Marią Magdaleną, druga — bez niej, lub z Marią Magdaleną, ale bez jej symbolicznego gestu miłości, pokory i oddania.

Niewątpliwie wszystkie niemal piety z Marią Magdaleną miały element ekspresji dodatkowej, wzmacniającej dramatyzm dzieła. Ribera wybrał wersję z Magdaleną, wersję częstszą i malarsko ciekawszą. I nadał jej cechy indywidualne, bardziej realistyczne i dramatyczne, czym zbliżył się do niezrównanej piety Botticellego.

Z powyższego przeglądu widać, że rozszerzona wersja piety była gatunkiem malarstwa i rzeźby, popularnym we Włoszech i w ogóle w katolickiej Europie. Zdaniem Tomasza Dziubeckiego, temat „opłakiwania Jezusa” łączony był raczej ze „złożeniem do grobu”, zaś na północ od Alp raczej ze „zdejściem z krzyża”<sup>7</sup>.

W świetle podanych danych pogląd ten nie wydaje się słuszny. Tradycja piet z Marią Magdaleną musiała być silna we Włoszech, w Rzymie i Neapolu, dlatego Ribera, malując na zamówienie klasztoru pietę, wprowadził wersję „zdejścia z krzyża” z postacią Magdaleny i innych uczestników tego wydarzenia (św. Jana i Józefa z Arymatei). Zachował też konwencjonalne wizerunki aniołków, które w innych pietach unosiły w górę krzyż, symbolizując zarazem Niebo.

Motyw zdjętego z krzyża Chrystusa był mniej lub bardziej zbliżony do świadectwa Ewangelii, zwłaszcza św. Jana, bezpośredniego świadka wydarzeń. W jego relacji Chrystusa zdjęt z krzyża (za zgodą Piłata) Józef z Arymatei, który następnie owinął ciało w prześcieradło i złożył je do grobu. Był przy tym obecny Nikodem i św. Jan. Były też obecne trzy Marie, w tym Maria Magdalena:

A to była owa Maria, która pomazała Pana maścią i ucierała nogi jego własnymi włosami.

J 11, 2

---

<sup>7</sup> T. Dziubecki: *Analiza ikonograficzna „Ottarza Opłakiwania” w krakowskim Kościele Św. Anny*. „Barok” 1995, nr 2 (4), s. 187.

*Passus* ten odnosi się do wydarzenia wcześniejszego. Według świadectwa Ewangelii, Marie uczestniczące w ukrzyżowaniu i zdjęciu Chrystusa z krzyża były w pewnym oddaleniu. Motyw zatem licznych piet ukazujących Marię Matkę nad Chrystusem lub trzymającą ciało syna na kolanach był motywem apokryficznym. I dotyczy to także rzekomego pocałunku Marii Magdaleny, złożonego na zranionej nodze Chrystusa.

Żeromski musiał wiedzieć, że tego motywu w Ewangeliach nie było. I najprawdopodobniej przypisał go intencji genialnego malarza, nie wiedząc o tym, że motyw ten miał bardzo długą i obfitą egzemplifikację w malarstwie włoskim i europejskim. Warto przyrzeć się przynajmniej najważniejszym obrazom wprowadzającym ten motyw.

Najstarszym obrazem wydaje się obraz Pietra Lorenzettiego (ok. 1280—1348?) z pierwszej połowy XIV wieku — *Deposizione della croce*.

Zwróćmy uwagę na tytuł obrazu, gdyż będzie on wracać często, sygnalizując powstanie gatunku. Ważne dla nas jest tutaj usytuowanie Marii Matki Boskiej i pochylonej nad nogami Chrystusa, Magdaleny.

Motyw ten podejmuje też Giotto (1267—1337) obrazem *Compianto su Cristo morto*, w którym widać już wyraźnie formę piety: martwy Chrystus na kolanach Matki Boskiej. I tutaj jest Maria Magdalena: trzyma ona w ręce nogi Chrystusa. Z kolei znany obraz Botticellego (1440—1510): *Compianto di Cristo* z roku 1495, pełen jest liryzmu i psychologicznej prawdy: pełną boleści twarz Matki Boskiej głaszcze św. Jan, oczy matki są zamknięte. Do nóg Chrystusa przytula twarz Magdalena i równocześnie w geście pełnym miłości obejmuje je jakby unosiła dziecko. W tym znakomitym dziele każda z postaci na swój indywidualny sposób wyraża ból.

Dzięki kwerendzie, którą przeprowadziłam w archiwum klasztoru San Martino w Neapolu, udało się ustalić, że obraz Ribery był zamówiony przez opata klasztoru; Ribera należał do bardzo zamożnych i wpływowych ludzi. Malował dla królów, książąt, arcybiskupów. W dzielnicy hiszpańskiej w Neapolu wybudował luksusowy pałac.

Jak wspomniałam wcześniej, otrzymał on za ten obraz 400 guldenów, co wówczas było sumą bardzo poważną (za inne obrazy Ribera i inni wzięci malarze dostawali około 50 guldenów).

Przekonanie Żeromskiego, że Ribera, który namalował omawiany obraz, był artystą ludowym (gdyż „miał wrażliwość neapolitańskiego ludu”), trzeba włożyć do księgi mitów literackich.

Jest ich w literaturze bardzo dużo.